

# 詩書畫裡影 子的意象

盧素芬

中國文人詩中所出現「影子」的意象，少有孤寂、落寞的慨嘆，卻總是流露出「萬物靜觀皆自得」的灑脫。然而「影子」這個極富想像力的意象，在詩書畫合一的獨特形式中，「畫」的成就相對於「詩」卻是較少的。本文從影子意象的表現上重新回溯其起源，期待尋找中國畫的發展，除了筆墨以外，其他的可能性。

圖十八 南宋 馬麟 暗香疏影 國立故宮博物院藏



## 前言

影子所譜出的動靜虛實互補的美，令人著迷。在中國文人詩中的「影子」，也是視覺世界中最富詩情與幻想力的意象。寫「影子」的作品中最廣為傳頌的，莫過於李白（七〇一—七六二）〈月下獨酌〉。在月下獨酌的詩人，與自己的影子共飲、共舞。「詩仙」的灑脫與想像力，已成了民族文化中的浪漫形象，因此繪畫史上也流傳著不少圖解這首詩的畫作。此外墨竹、墨梅畫兩個重要的畫科，乃起源於描摹月光下紙窗上的投影；墨葡萄似來自月下葡萄的影子。影子的美感經驗與水墨畫「墨分五

彩」的觀念結合，正成為符合中國美學的繪畫形式。

### 李白的〈月下獨酌〉

李白的〈月下獨酌〉頗受中國人的喜愛，許多圖解這首詩的畫作遂也流傳下來。如託附於馬遠（南宋光宗寧宗朝待詔）名下的〈松間吟月〉（圖一），〈舉杯玩月〉（圖二），〈對月〉（圖三），或宋人〈松月圖〉（圖四），宋人〈松下賞月〉（圖五）等，這類畫的形式大同小異，大抵天空上總是示意性地繪出一輪明月，一高士坐在平臺上舉著酒杯，做出舉杯邀明月的姿態；或地上擺滿酒杯，準備要

斟酒邀月的模樣。從這些畫蹟的風格看來，此稿本當是明代宮廷畫家描繪古典文學類的作品。到了近代的詩人畫家溥心畬（一八九六—一九六三），仍以同出於承續馬夏風格的筆墨符號繼續傳承這個稿本的固定模式，〈松下賞月〉（圖六）即為一例。

這種僵化的意象與李白〈月下獨酌〉詩對照，可知僅僅截了「舉杯邀明月」一句。但若細讀全詩：

花間一壺酒，獨酌無相親。  
舉杯邀明月，對影成三人。  
月既不解飲，影徒隨我身。  
暫伴月將影，行樂須及春。



圖一（傳）宋 馬遠 松間吟月  
國立故宮博物院藏



圖二（傳）宋 馬遠 舉杯玩月（明 鍾欽禮 舉杯玩月）  
國立故宮博物院藏



圖六 民國 溥心畲 松下賞月  
寒玉堂託管文物  
國立故宮博物院藏



圖四 宋人 松月圖 國立故宮博物院藏



圖三 (傳) 宋 馬遠 對月圖  
國立故宮博物院藏

我歌月徘徊，我舞影零亂。  
醒時同交歡，醉後各分散。  
永結無情遊，相期邈雲漢。

詩中最鮮明的意象應是邀「影子」飲酒，和「影子」共舞。以這幅日本浮世繪（圖七）描繪「影子」的方式為例，畫中就以非常巧妙的手法，利用紙窗上的投影描繪紙窗背後另一場景，在實與虛之間產生了歡樂與落寞強烈對比。時代更早的北宋喬仲常（約十一世紀後期至十二世



圖五 宋人 無款 松下賞月 蘇州博物館藏



圖七 東川英山 玩遊戲的藝妓 約1820年



圖八 宋 喬仲常 後赤壁賦（局部） 納爾遜藝術博物館藏

紀初期）〈後赤壁賦〉（圖八），同為詮釋文學作品的畫作，在描寫「霜露既降木葉盡脫，人影在地仰見明月」時，就描繪了人影在地的月影夢境。以李白〈月下獨酌〉詩句的廣為人知與這類流傳稿本之多，但不知為何長久以來，卻沒有出現其他構圖來詮釋這首詩？

## 竹的影子

寫竹還應八法通嗎？

「竹子」在中國一直被賦予人文精神，與不畏風

寒、虛心抱節等君子的美德相提並論。墨竹畫在趙孟頫（一二五四—一三三二）「寫竹還應八法通」，或柯九思（一二九〇—一三四三）：

「寫竿用篆法，枝用草書法，寫葉用八分，或用魯公撇筆法，木石用折釵股、屋漏痕之遺意。」等書畫合一的理論下蔚為風尚。其單一顏色的水墨表現，符合了文人畫素樸的審美觀，因此成為文人畫典型的畫科。但是比元代「書法人畫」更早之前，宋代郭思（編於一一九〇年代）所編《林泉高致》提及其父郭熙（約一〇〇〇—一〇九〇）認為：「學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影子于素壁之上，則竹之真形出矣。」學習畫竹的方法是讓竹影投在牆上，有了實物的觀察後，再作描摹練習，與後來文人寫竹以筆墨的表現為首要，有著不同的觀念。

被遺忘的起源

文獻中墨竹起源的記載：

一 元代張退公《墨竹

記》：「夫墨竹者，肇自明皇，後傳蕭悅，因觀竹影而得意，故寫墨君以左右。」

二 元代李衍《竹譜詳錄》：「墨竹亦起於唐，而源流未審。舊說五代李氏描窗影，眾始仿之。」

三 元代夏文彥《圖繪寶鑑》：「郭崇韜伐蜀得之。夫人以崇韜武弁，常鬱抑不樂，月夕獨坐南軒，竹影婆娑可喜，即起揮毫濡墨，描寫窗紙上，明日視之，生意具足，或云自是人間往往效之，遂有墨竹。」

五代這位鬱鬱寡歡的李夫人，在月光下看到紙窗上「竹影婆娑可喜」，就描摹下來。無論這些美麗古老的傳說，所述說的墨竹畫起源真實性如何。但卻認為墨竹的原創，純粹是來自對影子意象所產生美的感動。並未著重於書法人畫，更無後來所賦予「竹子」的擬人化內涵。

### 墨竹畫裡的題畫詩

文人以墨或是以色「寫」

竹，常意猶未盡地在題畫詩中，以「影子」的意象再延伸其畫意。馬壽華（一八九三—一九七七）〈雨竹〉（圖九），描繪一虛一實的墨竹倒垂於水面，由虛實對比襯托出雨中之竹。若隱若現朦朧之美，再與浮出水面的石頭



圖九 民國 馬壽華 雨竹 馬漢寶先生捐贈 國立故宮博物院藏

相呼應。詩情畫意的氣氛中，題識曰：「誰將明月影，留照草堂虛。」是將影子的意象延伸到月光下。而吳湖帆（一八九四—一九六八）的扇面〈綠竹〉（圖十），以墨綠色清勁挺秀的書法線條描繪竹子，瀟灑清翠。題識曰：「裊裊晴梢，娟娟翠葉，半窗涼影，舞歌明月。」窗上婆娑



圖十 民國 吳湖帆 綠竹 林宗毅、林誠道先生捐贈 國立故宮博物院藏

的投影，好像隨著明月載歌載舞。「舞歌明月」影子動態的描寫，有別於前述馬壽華詩中寧靜的境界。但是單從這兩幅畫面來看，並沒有詩中所表現靜與動的區別。

文徵明（一四七〇—一五五九）的〈朱竹〉（圖十一）是一幅明代吳派典型的狹長型掛軸，長寬五比一，竹益顯得清秀。題識則抄錄高啟朱竹詞：「看蕭疏瘦影，隔簾欲動，應似落花狼籍。」，是畫意的延伸。相對於文徵明的娟秀，唐寅（一四七〇—一五二二）〈墨竹〉（圖十二）則描繪紙窗上狂風驟雨般的竹影，題識曰：「四更月落紙窗虛，酒醒扶頭暫讀書，清思迫人禁不得，十竿寒翠影扶疏。」詩又比畫更能描繪出這位落魄才子在酒醉之際，所見到紙窗上若隱若現的竹影，有如夢幻人生，虛幻的影子好像比實物來得更真實。以上諸例都說明詩書畫相互交融的藝術形式，畫面本身的說明性，必須藉題畫詩以補不足。

圖十一 明文徵明 朱竹 國立故宮博物院藏



## 花的影子

### 浪漫的意象

花最能引人遐思，也是最為多情的。花影給人的聯想，那就更浪漫神秘了。以張先（九九〇—一〇七八）的詩句為例：「雲破月來花弄影，嬌柔懶起，簾壓卷花影。柳徑無人，墜飛絮無影。」「花弄影」、「卷花影」字句流露細膩的浪漫情懷。而王實甫《西廂記》裡，動人的詩句，「月移花影動，疑是玉人來」，藉著花影的意象，寫出了男女主角婉曲細膩的戀愛心境。趙之謙（一八二九—一八八四）也有聯句曰：「階前碎月鋪花影，天外斜陽帶遠飄。」句中遼闊天空的陽剛之氣與台階上

花影纖柔意象的對比，更能相映成趣。

### 也是被遺忘的起源

花影感動了詩人，花影在繪畫史上也給予畫家豐富的靈感。宋代僧人仲仁從月光下紙窗上的投影，描摹梅花花的投影。而距離仲仁幾世紀後的清代揚州畫派畫家金農（一六八七—一七六三）以這樣一幅〈梅影圖〉（圖十三），超越了時空回應了這種美的感動。這幅畫描繪滿園的梅花，園中有一屋，一人立於屋內，手持毛筆面對一空白

影。晨起視之。自為得暗香疎影之態。』這段錄自《華光梅譜》的文字，也記錄了此畫確是在描繪墨梅起源的故事。

墨梅畫原本起源於對影子意象的感動，但是在元代夏文彥《圖繪寶鑑》對仲仁的評語是這樣的：「以墨暈作梅如花影然，別成一家，正所謂寫意者也。」元代湯屋《畫鑒》又說：「花光長老以墨暈作梅如花影然，別成一家，正所謂寫意者也。」筆墨氣韻已成為唯一審美標準，仲仁從月光下發現紙窗上的投影的原創性，完全被忽視。

### 山水裡的花影

明代戴本孝（一一六二—一六九三）〈山水冊〉中（圖



圖十二 明 唐寅 墨竹圖卷 顧洛阜收藏

十四），有一幅描繪一鶴在松樹下的山水畫，題識曰「松高野屋寒，石壓幽花影，秋思閒無人，老鶴獨深領。」詩中的松樹、野屋、老鶴都能如實的描繪，但遼闊的景象中似乎較難表現『石壓幽花影』的具體景象，或許可以說『石壓幽花影』與畫面中所傳達出的靜謐氣氛是一致的。但是畫面本身仍無法做完整說明，必須藉題畫詩表達意猶未盡之處。

## 葡萄的影子

又是被遺忘的起源

墨葡萄可能與墨竹或墨梅畫一樣，其起源可追溯自宋代釋僧溫日觀（？——一二九五）以飛白書法來畫月下葡萄的影子。有一首楊載（一二七一——一三三三）的詩，形容他所畫的物象如影子般無法辨識，「醉中提筆兩眼花，倚簷架子敬復斜，翠藤盤屈那可辨，但見滿紙生龍蛇。」。『但見滿紙生龍蛇』，雖是對其墨戲的比較正面描寫，但終究存在一個不准逾越的界限，其使用過多飛白的筆法被貶為「破裂淩」，在中國本土並未被重視，而流傳到日本。在這個崇尚筆墨的傳統中，溫日觀在月光下發現其影子的美感之原創性，從沒有被重視過。

直至明代潑墨大寫意風格的崛起，墨葡萄也成了徐渭（一五二一——一五九三）喜愛的題材（圖十五），此畫以極為簡約的筆調，粗略地描繪葡萄。畫中的葉子已看不到葉脈，就如同影子般只呈現出形，省略細碎的繁紋縟節。徐渭從「破除諸相」思想出發，在造形論中提出「影」的概念，「捨形而悅影」，借淋漓的水墨，大肆揮灑，給人形影如幻之感。題識曰：「那堪明月三五夜，照見冰丸一兩攢」透露出畫家在創作此畫時，也如同墨葡萄的創始者溫日觀在月下看到影子，得到靈感。詩中更把浪漫的月光與葡萄晶莹剔透的影像結合在一起。



圖十三 清 金農 梅影圖 蘭千山館寄存  
國立故宮博物院藏

### 滿地的松陰

松為「歲寒三友」之一，有不少象徵內容，廣為畫家所愛，然而松陰極其唯美的意象也出現於詩書畫之中。前文提及溥心畬〈松下賞月〉（圖六），以其精湛的筆墨重新詮釋舉杯玩月的模本，題為「松蓋垂清影，秋光此夕多。幽情託樽酒，對月發高歌。」詩人畫家雖以流傳已久的李白月下獨酌為稿本，而另作此詩。詩中首句「松蓋垂清影」，即



圖十四 明 戴本孝〈山水冊〉第五幅 羅家倫先生捐贈 國立故宮博物院藏

是描寫松樹在地上的影子。

與松陰相關的畫作，還有唐寅（一四七〇—一五二三）〈夏日山居〉（圖十六），此幅描繪一水榭內，二人促膝而談，置身於此景中，一如詩中描繪『長夏山村詩興幽，趁涼多在碧泉頭，松陰滿地凝空翠，肯逐朱門襪襪流。』以詩情表畫意，此畫並無具體描繪出松陰。但畫中傳達出的靜謐氣氛，與「松陰滿地凝空翠」一致。再看另幅沈周所書的扇面（圖十七），詩云「三個長松滿地陰，兩翁閒步日沉沉。」



圖十五 明 徐渭 墨葡萄 林宗毅先生捐贈 國立故宮博物院藏





圖十六 明 唐寅 夏日山居 王雪艇先生寄存 國立故宮博物院藏

山經水志同商確，自許江湖共野心。」是寫夕陽中的松影與閒步的老翁，二者的意象聯結在一起，本以為是會寫出一種老大徒悲傷的慨嘆，卻在末尾二句出人意料道出了老翁的豪情壯志。

## 水中的倒影

物象在水裡的影子可以看到物象的顏色，不像投射在紙窗、牆上、地上的影像，只為單一顏色，也因水的折射與流動產生與實際物象不同的美感。中國人喜愛水中倒影的意象，長久累積的內容是相當豐富的。例如大家喜愛的「詩

仙」李白因水中撈取月影而溺死，竟被美化成浪漫的傳說。

從文獻上看，描寫水中倒影的畫作也淵源甚早，遠在顧愷之（約三四四—約四〇五）《畫雲臺山記》就有「下為澗，物影皆倒。」到了宋代，米芾（一〇五一—一一〇七）《畫史》上也記載，他曾經收藏過一幅唐僧夢休的畫〈雪竹〉，畫中描繪巨石和枯木的倒影下，有落葉數片浮在水上。此畫蹟現已不存，我們或許可以宋馬麟（活躍於一一九五—一二六四）〈暗香疏影〉（圖十八）來想像，此畫描繪梅幹竹枝倒映於水中，



圖十七 明 沈周 書詩 國立故宮博物院藏

水中浮石後面三片豎起來的葉子，雖不似竹葉倒影，卻營造出一虛一實十分浪漫的詩情。此畫是宋代詩人林逋（九六七—一二〇八）「眾芳搖落獨鮮妍，占斷風情向小園；疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。」最佳的圖解。



圖十九 清 趙之謙行書七言聯軸 國立故宮博物院藏

水中月影的感性世界，隨著水波蕩漾，譜出與靜止的水面不同的美感。透過書法表現，在閱讀書法負載的文字中，我們也可以找到很多例子，例如清代趙之謙（一八二九—一八八四）的對聯，上聯為「草呼風氣池搖月影」（圖十九）。清代吳昌碩（一八四四—一九二七）的梅花（圖二十），也是頗值得一提的例子，畫家在此兩度題識。詩云：「梅溪水平橋，鳥山睡初醒。月明亂峰西，有客泛孤艇。除卻數卷書，盡載梅花影。」「梅花照影清淺溪，

玲瓏碎玉嵌頗黎。日斜人影亦在水，驚醒翠禽悽一啼。」

畫幅左邊兩行長題與梅花細長的折枝呼應，畫幅下方則以四、五為一短行，一如花影、人影在梅枝的下方餘波蕩漾，詩意餘韻可無窮地延續著。在他故鄉浙江省多山地區的安吉鄉，溪兩旁梅花很多，放舟溪中，不時可以看到梅花的倒影，輕舟漂浮在梅花影中，極富詩意。吳昌碩這兩首描寫故鄉梅溪裡的梅影，自四十多歲至八十多歲間，數度題在畫作上，可見水中梅影的

深植於他心中（圖二一），但卻始終未見有具體描繪梅花在水中倒影的畫作。

描寫水中影子的詩，還有清代百影和尚「魚嚼梅花影」的詩句，將「魚」這個活潑動態的意象，與「水中花影」纖細柔和的意象，以其豐富的想像力連結在一起。齊白石（一八六四—一九五七）的這幅〈荷花影〉（圖二二）與此詩句有異曲同工之妙，畫幅最上方畫了一朵荷花，主題卻描寫一群蝌蚪追逐荷花的倒影。畫中所見的是概念性荷花倒影，真實的荷花與花影僅概念性地以深淺兩色區分，倒影與物象主題竟呈現相同方向，與事實不合。不過蝌蚪追逐荷花的倒影，卻是一件頗有幽默感的作品。

### 光影的移動

隨著光線的移動，影子慢慢轉移，在詩中常見。最為膾炙人口的是蘇東坡的「重重疊疊上瑤台，幾度呼童掃不開，剛被太陽收拾去，卻教明月送



圖二十 清 吳昌碩 梅花  
林宗毅先生捐贈  
國立故宮博物院藏



圖二十一 吳昌碩的詩，描寫故鄉梅溪裡的梅影，  
重複出現於畫作上。

將來。」全詩首句描寫重重樹  
蔭在台階上婆娑之影，再寫童  
子掃影，太陽、明月相互交替  
產生詩情畫意的景象。掃地與  
樹影的意象之連想，屢見於詩  
文中，溥心畬的行書對聯「掃  
地樹留影，拂床琴有聲」，即  
為一例（圖二二二）。



圖二二 民國 齊白石 荷花影 私人收藏

清代何紹基（一七九九—  
一八七三）行書七言聯（圖  
二四），聯文曰：「坐聽風  
聲敲翠竹，吟看日影上蒼  
落」，「坐聽風聲敲翠竹」  
是萬籟俱寂的境界，而「吟看  
日影上蒼落」，表達了在人煙  
罕至處，更能體會影子緩緩移  
動的美感。何紹基特殊的迴臂  
高懸執筆法，其縱橫斜的結  
字，抖動的用筆，巧合的回應  
了詩中影子緩緩的移動。

最近雲門舞集推出的新舞  
作《風·影》（圖二五），用  
燈光投影及舞者來扮演影子。  
蒙面黑衣舞者在地上，時而如

蟲一般蠕動，時如魚一樣游  
泳。像萬花筒般的各種幻影，  
給予觀者嶄新的視覺經驗。  
這部作品對影子意象的藝術表  
現，是在傳統詩書畫之外的媒  
材作新的嘗試。

### 影子的色彩

影子是「黑」的，但是在  
藝術表現上有時卻賦予顏色。  
竹畫除了水墨或綠色，還有以  
紅色來寫竹。傳說蘇東坡（一  
〇三六—一一〇一）隨興拿起  
紅筆畫了紅竹，有人跟他說未  
見過紅色竹子，他巧妙的回  
應說「竹本非墨，今墨可代



圖二三 民國 溥心畬行書對聯  
劉德豐捐贈 國立故宮博物院藏



圖二四 清 何紹基 行書七言聯軸  
譚伯羽、譚季甫先生捐贈  
國立故宮博物院藏

青，則朱亦可代青也。」蘇東坡這幅朱竹並未流傳下來，故宮收藏中倒有幾幅朱竹畫，前文提及的明代文徵明〈朱竹〉（圖十一）即為一例。而文徵明另一幅作品〈影翠軒〉（圖二六），描繪園中小軒，高松聳立，梧桐、竹、槐，相互掩映、密葉集聚。可以想見當光影投射時，營造出來的書齋景致，是多麼至美的情境。主人也給予書齋「影翠軒」雅致的名字，言簡意賅中卻反映了其審美觀。影子為什麼會變成「翠綠」呢？此畫與唐寅〈夏日山居〉（圖十六）上的題跋「松陰滿地凝空翠」，有相同的意境，影子的意象在感覺裡

是綠色的。捨棄了色彩不但不會有單調之感，反而使人有更多色彩的想像。古今所使用藝術語彙不盡相同，對影子的色彩卻有著相同美的感動。筆者偶然間在國立臺北藝術大學所拍攝的咖啡座景觀（圖二七）。這個咖啡座以鮮豔的色彩描繪桌椅及樹葉在地上的影子，從照片上也可以看到拍攝當時的投影又與彩色的影子產生交疊，原本平塗的色塊有了更豐富的層次。雲門舞集的《風·影》舞作，整部作品以純粹的黑白為基調，這也是林懷民先生的原意，希望讓意象的表達更強烈。然而如果多了色彩的想



圖二五 雲門舞集《風·影》劉振祥攝影 雲門舞集提供

像，也許又是另一番面貌。

## 結語

一部詮釋筆墨符號的繪畫史

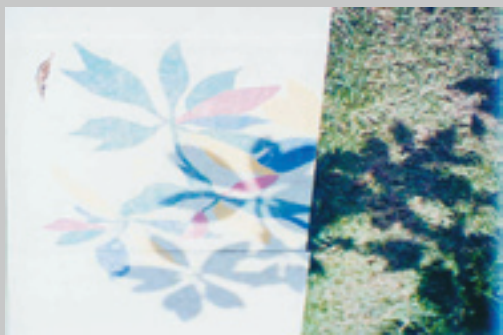
藉著對詩書畫中影子意象的探討，也帶來一個值得省思的問題，中國畫雖然發展出詩書畫合一的特殊形式，卻也同時走進一個可能使之貧弱無力的道路。縱觀前文的檢視，在詩書畫裡影子意象的表現上，「畫」的成就相對於「詩」是較少的。以李白〈月下獨酌〉為稿本的畫作，不斷地以類似

的構圖出現。這個現象顯示出筆墨在藝術中佔有崇高的地位，只要有好的筆墨詮釋方式，不是自己原創的構圖也不是那麼重要。也許因為過於重視筆墨，就未能出現其他更多詮釋這首詩的構圖。

墨竹本來起源於竹子在紙窗上的投影，然而卻發展成形式化的墨竹畫。雖然史上偶有些畫家，如揚州畫派的鄭板橋（一六九三—一七六五）畫竹自稱沒有師承，而是師法於紙窗粉壁上的竹影。但畢竟屬於少數，長久所流傳的墨竹畫，



圖二六 明文徵明 影翠軒 國立故宮博物院藏



圖二七 國立臺北藝術大學 咖啡座 筆者攝

是透過不斷重覆練習來掌握其形式，譬如畫竹，布葉有介字式、介字式，畫節有上抱式、下抱式、乙字式。形式越來越符號化，描繪性的畫意越來越少。在一個崇尚筆墨的傳統中，影子美感的原創性，未能被重視，只有其筆墨被拿來討論。在讚歎文人畫高度成就的同時，若重新回溯其起源，或許可以找尋中國畫的發展，除了筆墨以外其他的可能。

「萬物靜觀皆自得」的審美觀

前文所舉詩中的影子意象，透露出來的都是中國文人「天人合一」的自然觀。我們並沒有看到這些詩中有孤寂、落寞的慨嘆。反而流露出「萬物靜觀皆自得」怡然的灑脫。以下以英國詩人葉慈（Yeats）（一八六五—一九三九）的詩句為例稍作比較。

「在太陽將我們的影子  
一一拋落在地上之前，

你會發現我的心思  
才是它狹窄的馬圈」

「但見一雙大眼睛，

渾沌罩在一團愚蠢的

枯草陰影下，

若有人蹣跚踱過。」

「當我們死了，

影子還飄泊。」

「充滿陰影的波浪沖著

只剩骨架空空螺殼，

而它像一塊骨頭，

嗚嗚地正唱著

痛苦的空氣之歌。」

這些詩裡的意象，呈現出孤寂寞落的感覺，與中國文人的詩有很大差異性。而國人引以為傲的雲門舞集，其新舞作《風·影》，若能在中國人「萬物靜觀皆自得」的審美觀上有更多的著墨，那就果真能為中國藝術的發展，在筆墨之外找到更多的可能性。

#### 參考書目

- 張信勇，〈柯九思墨竹作品之研究〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，一九八八年。
- 李德仁，〈徐渭〉，《明清中國畫大師研究叢書》，吉林美術出版社，一九九六年。
- 朱光潛，〈詩與畫的界限〉，元山書局，一九八六年。
- 單煒明，〈影子窺視(一)-「影子」在文學中視覺操作與意涵〉，《歷史文物》一五七期，國立歷史博物館，二〇〇六年八月。
- 王耀庭，〈故宮名畫閣雙胞-再說傳移模寫〉，《故宮文物月刊》，二七六期，二〇〇六年三月。
- 林莉娜，〈畫畫亦壁-美國堪薩斯城納爾遜·阿特金斯美術館所藏 宋喬仲常「後赤壁賦圖」〉，《故宮文物月刊》，二八二期，二〇〇六年九月。
- 莊申，〈墨梅畫的創始與早期的發展〉，《中國畫史研究續集》，正中書局，一九七一年。
- 方聞著，林柏亭譯，〈詩、書、畫三絕〉，《故宮學術季刊》，第三卷，第四期，一九八六年夏季。
- 薛永年，〈元明文人畫論中的兩個問題〉，《橫看成嶺側成峰》，東大書局，一九九六年。
- 許湘苓，〈元代墨竹畫之研究〉，國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，一九七九年。